

Angelológia podľa Wima Wendersa

# NA KRÍDLACH TÚŽBY

Pavol Bargár

**Anjeli a ich zapájanie sa do sveta ľudí dlhodobo predstavujú jeden z vďačných námetov pre kinematografiu.<sup>1</sup> Zobrazovanie anjelov nie je obmedzené na určitý žáner – anjeli sa objavujú v drámach (*Anjel smrti*), komédiách (*Dogma*, *Michael*), romantických filmoch (*Extra život*) akčne ladených hororoch (*Constantine*, *Gabriel*, *Légia*), filmoch so športovou tematikou (*Angels in the outfield*) či dokonca westernoch (*Heaven only knows*); aj keď väčšina diel sa radí medzi komerčnú produkciu, nájdu sa aj artovejšie snímky.<sup>2</sup>**

Tento príspevok si nekladie za cieľ podať prehľad filmov, v ktorých sa objavujú postavy anjelov. Zameria sa výlučne na dva filmy nemeckého režiséra Wima Wendersa (nar. 1945),<sup>3</sup> ktorých hlavné postavy tvoria práve anjeli – *Nebo nad Berlínom* a *Tak ďaleko, tak blízko!* Predkladaný článok nie je podrobnou analýzou uvedených filmov, ani všetkých motívov, ktoré sa v nich objavujú.<sup>4</sup> Nie je ani štúdiou z náboženskej komparatistiky v prísnom slova zmysle; to znamená, že materiál z náboženských tradícií, spravidla z kresťanstva a judaizmu, si všima len do tej miery, pokiaľ je to potrebné pre analýzu, ktorú sleduje. Článok skúma výhradne zobrazenie anjelov v týchto dielach a poskytuje možnú interpretáciu tohto zobrazenia. Zastáva tézu, že hlavným motívom konania anjelov v týchto filmoch je túžba – po vlastnom príbehu, po zmysle života, po láske.

## Krídla túžby: *Nebo nad Berlínom*

Wenders podľa svojej pôvodnej predstavy zamýšľal dať filmu *Nebo nad Berlínom* (*Der Himmel über Berlin / Wings of Desire*; 1987) metafyzické zdôvodnenie príbehu, podľa ktorého by po 2. svetovej vojne chcel rozhnevaný Boh ponechať ľudstvo svojmu osudu. Našlo sa však niekoľko anjelov prihovárajúcich sa za ľudí a prosiacich o ďalšiu šancu pre obyvateľov zeme. Toto orodovanie Boha rozhnevá ešte viac a za trest pošle oných anjelov do exilu vo vojnovy zničenom Berlíne – bez možnosti návratu a bez možnosti zasahovať do chodu



Damiel - ešte s krídlami - stojaci na veži Gedächtniskirche (z filmu *Nebo nad Berlínom*).

sveta. Títo padlí anjeli sú odsúdení k úlohe večných divákov pozemskej drámy.<sup>5</sup>

Je zaujímavé, že v samotnom filme sa myšlienka „rozhnevaného Boha“ ani anjelov ako „padlých anjelov“ neobjavuje. Veľmi výrazne však zaznievajú dva ďalšie momenty, ktoré parafrázovaná pasáž implikuje. Po prvé, film charakterizuje značné transcendentné vákuum. Inými slovami, s konceptom transcendentnej reality v zmysle Boha sa explicitne vôbec nepočíta. *Nebo nad Berlínom* je prázdne.<sup>6</sup>

Po druhé, anjeli sú skutočne predovšetkým (hoci nie výlučne) izolovanými a nezúčastnenými pozorovateľmi. Aj keď vo filme sa objavuje viacero anjelov, pozornosť je sústredená na dvoch z nich, Damiela a Cassiela. Je pozoruhodné, že meno Cassiel zaznie počas celého filmu len raz a Damielovo meno sa divák dozvedá až zo záverečných titulok filmu. Za zmienku stojí, že Cassiel (prepisuje sa tiež ako Kasiel, Kafziel či Kaziel) je pomerne známou postavou z postbiblickej židovsko-kresťanskej tradície a kabaly. Ide o jedného zo siedmich archanjelov, ktorý býva spájaný

so siedmym nebom. V kontexte snímku je významné to, že archanjel Cassiel podľa tradičného podania len prihliada udalostiam bez väčších zásahov do chodu sveta. Je anjelom slz a samoty.<sup>7</sup>

V prvej časti filmu Damiel a Cassiel – a divák spolu s nimi – sledujú epizódy zo života obyvateľov Železnou oponou rozdeleného Berlína. Zo svojho pozorovania si robia poznámky, ktoré si potom navzájom predčítavajú. Počas týchto pozorovaní zostávajú nezúčastnenými a neviditeľnými pozorovateľmi, ktorí nedokážu priamo ovplyvňovať priebeh situácie. Nie sú napr. schopní uchopiť predmety zo sveta ľudí; vo svojej ruke držia len „podobu“ danej veci, pričom vec samotná zostáva na svojom mieste (ceruzka, kameň). Film síce naznačuje možnosť, že anjeli majú prostredníctvom svojej prítomnosti určitý vplyv pri potešovaní zúfalých (beznádejný muž vo vagóne metra, ktorého Damielov dotyk privedie na optimistickjšie myšlienky) či pri sprevádzaní zomierajúcich (Damiel držiaci v náručí motocyklistu, ktorý zomiera následkom havárie), avšak táto schopnosť sa javí ako pomerne zriedkavá a značne nespôhlivá (Cassiel nedokáže zabrániť mladíkovi v samovražde skokom z výškovej budovy).

Zásadný obrat vo filme nastáva, keď sa Damiel Cassielovi zverí so svojou túžbou stať sa človekom. Nebaví ho totiž už viac uvažovať v kategóriách ako „navěky“; chce sám pre seba skúsiť, čo znamená „tu“ a „teraz“. Ako hovorí, netúži po veľkých veciach (splodiť dieťa, zasadiť strom), túži len „využiť si topánky a môcť pohýbať prstami“ či, „ako Philip Marlowe, prísť domov a nakŕmiť mačku“. Jednoznačným katalyzátorom jeho túžby je však Marion, mladá artistka v kočovnom cirkuse. Marion predstavuje Damielov ľudský protipól dávajúci jeho túžbe zreteľnú orientáciu. Obidvaja totiž túžia po vlastnom príbehu, ktorý by bol zároveň i príbehom toho druhého. Aj keď Marion nevie o Damielovej existencii, hľadá ho, pretože vie, že on je ten pravý. A Damiel sa vzdáva večnosti, aby získal svoj vlastný príbeh. Anjel sa stáva človekom, vzdáva sa svojich príslovečných (aj keď, ako uvidíme o chvíľu, imaginárnych) krídel, aby mohol dať krídla svojej túžbe...<sup>8</sup>

Anjeli v *Nebo nad Berlínom* nie sú poslami (hebr. *mal'ak*, gréc. *angelos*) poverenými Bohom určitou konkrétnou úlohou. Je však potrebné dodať, že svoju úlo-

hu predsa len majú, a to byť nezúčastnenými a neregistrovanými pozorovateľmi. Damiel hovorí, že úlohou (nádhernou, ale i nezniesiteľnou) anjelov je večne svedčiť o tom, čo je v ľuďoch čisto duchovné. Alexander Graf ich preto navrhuje vnímať ako poslov, ku správe ktorých sú ľudia nevnímaví.<sup>9</sup> Divák sa však nikdy nedozvie, kto anjelov touto úlohou poveril, ani čo je konečným cieľom ich „misie“ a akým spôsobom by tento cieľ mal byť realizovaný. Je preto možné tvrdiť, že ich status v *Nebi nad Berlínom* nie je v prvom rade funkcionálny, ale skôr ontologický; od ľudí sa odlišujú svojou podstatou. Sú zobrazení ako duchovné bytosti, ktorým chýba ľudská telesnosť. To je jednoznačne zrejme z ich neschopnosti dotýkať sa predmetov, pociťovať teplo či chlad, registrovať chute, vône a farby.<sup>10</sup> Z tejto perspektívy sa javia ako nekompletní ľudia. Film implikuje, že ľudia sú viac než anjeli, pretože anjeli ľuďom závidia ich ohraničený život - ich „zemitosť“, konečnosť a úzku spätosť s realitou.

Je zaujímavé, že anjeli majú plne antropomorfnú podobu. Vyznačujú sa dokonca pohľavnou odlišnosťou; scéna v knižnici zachytáva anjelov v podobe žien i mužov – výlučne dospelých jedincov mladšieho až stredného veku. Anjeli v *Nebi nad Berlínom* pri príchode na zem strácajú svoj ikonografický atribút, t. j. krídla. S krídlami sa vo filme vlastne objavuje len Damiel a aj to len raz a na chvíľu, keď ho kamera zachytáva stojaceho na veži Pamätného kostola cisára Wilhelma. V tom istom zábere jeho krídla miznú, čo môže poukazovať na skutočnosť, že Damiel – ako aj ostatní anjeli objavujúci sa vo filme – teraz patrí do sveta ľudí – hoci, ako je potrebné dodať, svojím zvláštnym spôsobom, bez toho, aby bol videný a aby mohol aktívne zasahovať do chodu vecí. Anjeli v *Nebi nad Berlínom* preto pôsobia veľmi civilne a na prvý pohľad sa vôbec neodlišujú od ľudí.

Film taktiež ukazuje, že keď sa anjel stane človekom, zostane mu brnenie ako pamiatka na jeho predchádzajúci ontologický status. Toto brnenie podľa Grafa symbolizuje stratenú anjelskú nezraniteľnosť.<sup>11</sup> Damiel ho predá, čím získava počiatočný kapitál na existenciu vo svete ľudí. Jeho minulosť anjela mu tak pripravila východiskové podmienky na vstup do ľudského života.

Keďže anjeli sú v *Nebi nad Berlínom* zobrazení predovšetkým ako pozorovatelia, naša diskusia sa musí venovať i otázke

voyeurizmu a fetišizmu. Ulrike Vollmerová definuje voyeurizmus ako

„správanie, ktoré nachádza potešenie v možnosti vidieť bez toho, aby bol človek sám videný... Voyeurizmus v kinematografii popisuje uspokojenie z pohľadu prostredníctvom kamery alebo z pohľadu na plátno, pričom divákova fyzická prítomnosť zostáva ukrytá v temnote; to znamená pohľad na iné postavy bez nutnosti priznať tajné sledovanie. Voyeurizmus je rozkoš z viditeľnej prítomnosti iného s ilúziou vlastnej neviditeľnosti.“<sup>12</sup>

Recenzovaný film prostredníctvom postavy Damiela podkopáva kinematografický stereotyp o nadradenosti nezaujatého sledovania. Inými slovami, Damiel sa vzdá



Režisér Wim Wenders.

va svojho privilegovaného postavenia a je ochotný vystaviť sa pohľadu iných, aby sa mohol aktívne zapájať do života, aby mohol realizovať svoj príbeh.

Na druhej strane, Vollmerová charakterizuje fetišizmus ako

„správanie nachádzajúce potešenie v prehnanom zdôrazňovaní krásy iného človeka. Fetišizmus nie je založený na ilúzii vlastnej neviditeľnosti, ale na predpoklade uvedomelého telesného nedostatku, na pocite fyzickej nedostatčnosti pozorovateľa. (Takéto vnímanie) odvracia pozornosť od tohto pocitu fyzickej nedostatčnosti pozorovateľa.“<sup>13</sup>

Je síce nutné priznať, že anjeli (predovšetkým Damiel, ale tiež Cassiel) svoju vlastnú existenciu vnímajú v porovnaní s ľudskou ako nedostatčnú a ľudský život (t. j. život iného) pre nich predstavuje ideál; v tomto zmysle je ich vzťah k ľuďom možné označiť za fetišistický. Avšak takéto vnímanie ich nevedie do pasivity a rezignácie. Naopak, Damiela inšpiruje k tomu, aby sa pokúsil naplno realizovať svoju existenciu.

Anjeli ľudí nevnímajú idolatricky, ale skôr ako autonómneho a autentického iného, ako blízkeho, s ktorým je možné, ba priam žiaduce nadviazať vzťah.

Ako už bolo naznačené vyššie, anjelov charakterizuje túžba ako hlavný existenciálny impulz. Ide o túžbu prekročiť hranice svojej existencie, dať tejto existencii zmysel. To jasne vidieť z rozhovorov medzi Damielom a Cassielom. V *Nebi nad Berlínom* sa však túžbu podarí realizovať len Damielovi. Graf navrhuje interpretovať Damielovu túžbu v kontexte s túžbou, ktorú prežíva Marion. Graf ich vníma ako vzájomne sa dopĺňajúce bytosti symbolizujúce ducha a hmotu, „Východ“ a „Západ“, a vzájomne túžiace po atribútoch toho druhého.<sup>14</sup> Ako však upozorňuje Roger Cook, nejde len o túžbu získať telesnú existenciu

po spôsobe ľudí, ale – a to predovšetkým – ide o to zdieľať ľudský príbeh, ba čo viac, mať schopnosť tvoriť svoj vlastný príbeh<sup>15</sup> – a to nielen s ohľadom na budúcnosť, ale aj minulosť. V tomto ohľade je veľmi ilustratívna postava iného „bývalého anjela“, Petra Falka, známeho z role poručíka Columba, ktorý vo filme hrá sám seba. Falk totiž spomína svoju babičku, čo je v prípade anjela, samozrejme, logický nezmysel. I takýto „nezmysel“ však má obrovský význam, pretože poukazuje na ľudskú potrebu

mať svoj vlastný a kompletný príbeh. Poukazuje tiež na silu slov, obrazov a predstavivosti.

Význam vlastného uceleného príbehu je podčiarknutý i samotnou formou filmu. Jeho prvá časť sa totiž skladá z navzájom nesúvisiacich, akoby náhodne poskladaných scén, v ktorých anjeli sledujú ľudí pri bežných činnostiach života. Absentuje akákoľvek jednotiacia dejová línia.<sup>16</sup> Táto sa začína pomaly ukazovať až vtedy, keď sa Damiel stáva človekom a tvorí si svoj vlastný príbeh.

Práve kvôli otázkam týkajúcim sa významu individuálneho ľudského príbehu a hľadania zmyslu života je film možné označiť ako existencialistický. Snímok implikuje, že zmysel života nie je dopredu daný, ale človek ho musí nájsť sám pre seba. Film však neskľzava do ničoty a beznádeje. Tento zmysel je, takpovediac, „na dosah“. Človek ho môže realizovať v sporení s inou ľudskou bytosťou, v stretnutí s iným, s blížnym. Človek potrebuje iného (blízkeho), aby mohol naplno realizovať svoje vlastné bytie.

Na tomto mieste sa naskytuje otázka, akú úlohu v zmieňovanom procese realizácie vlastného ľudstva vo vzťahu k inému zohrávajú anjeli. V tejto súvislosti je podstatná skutočnosť, že film dáva jasne najavo, že anjelov sú schopné vidieť iba deti; dospelí ľudia túto schopnosť nemajú. Cook si taktiež všimá tohto rysu, avšak nepokúša sa ho explicitne interpretovať.<sup>17</sup> Nepriamo však navrhuje, že afinita medzi anjeli a deťmi spočíva v zdieľanej „nevedomej existencii vo svete zmyslov“, zatiaľ čo svet dospelých je charakterizovaný tvorením vlastného príbehu pomocou slov a obrazov.<sup>18</sup> Naopak, Graf zase vidí spojitosť v tom, že aj deti aj anjeli žijú vo svojom vlastnom svete snov.<sup>19</sup> Ja ako spojovací článok medzi deťmi a anjeli vnímam nevinnosť, ktorú človek vekom stráca. Nevinnosť je tu chápaná v existenciálnom zmysle, t.j. nevinnosť ako predbežné „vyňatie“ z hriechu vo význame odcudzenia. Deti ani anjeli vo filme totiž nezažívajú, na rozdiel od dospelých, odcudzenie od zmyslu života. Jedna z postáv filmu, starec Homér, hovorí, že ak ľudstvo stratí svojho rozprávača, stratí aj svoje detstvo. Detstvo je tu postavené do jednoznačnej súvislosti s príbehom, ktorý zase implikuje zmysel života. Deti i anjeli vo filme predstavujú bytosti v prelapsárnom štádiu (v štádiu pred Pádom, pred prvotným hriechom); dôsledky existencie v štádiu *incurvate in se* (zacyklenie čiže zakrivenie do seba)<sup>20</sup> na nich ešte nedoliehajú (deti), resp. sa ich netýkajú (anjeli). Ak chce človek naplno realizovať svoje ľudstvo, ak chce prežívať hlboký a autentický vzťah s iným človekom, musí byť ako dieťa. Marion i Damiel túto podmienku splňajú – ona ako artistka, príslušníčka cirkusovej komunity, ktorá býva väčšinou spoločnosťou často považovaná za bláznov; on ako bývalý anjel, ešte nepoškrvený životom v ľudskej spoločnosti. Marion a Damiel nachádzajú k sebe cestu, navzájom naplňujú svoje bytie a pokračujú hranice svojich konečných existencií. Posledná scéna filmu zachytáva Damielovu úvahu o tom, že okamih spojenia medzi ním a Marion, medzi mužom a ženou, garantuje večnosť: „raz bolo, teda bude (navždy).“

Aj keď *Nebo nad Berlínom* explicitne netematizuje Transcendentno v zmysle Boha, z vyššie povedaného je zrejmé, že postavy filmu<sup>21</sup> sa usilujú o transcendentný presah svojej existencie. Film implikuje, že takýto transcendentný presah je nemožný v rámci „večnosti“ ako výkladového i existenčného rámca. Na autentický tran-

scendentný presah je potrebná „konečnosť“ čiže „ohraničenosť“ ľudskej existencie. Pozitívny aspekt konečnosti si všimá i Antonio Sison, ktorý tvrdí, že pozitívne orientovaná teológia stvorenia „uznáva, že ľudstvo je obdarované ohraničenosťou a práve v tejto svojej ohraničenosti nachádza svoj najhlbší zmysel.“<sup>22</sup>

Veľmi ilustratívnu a užitočnú (aj keď je potrebné priznať, že nevyhnutne schematickú a zjednodušujúcu) typológiu zavádza Kornelis H. Miskotte. Vo svojej rozsiahlej štúdií venovanej porovnávaniu motívov z hebrejskej Biblie a z germánskej mytológie kladie do protikladu vedomie ohraničenosti ľudskej existencie v perspektíve hebrejského myslenia a mýticky vágnu nekonečnosť existencie, ako ho vníma Edda. V dôsledku jasného vymedzenia hraníc preto prvá koncepcia náboženského myslenia poskytuje nádej na presah a prekonávanie okolností, zatiaľ čo druhý zmieňovaný koncept nenachádza východisko z danosti „večnej“ existencie.<sup>23</sup> Damiel mohol začať realizovať zmysel svojho života až po tom, čo sa stal plnohodnotným človekom so všetkým, čo k tomu patrí – teda aj s obmedzeniami v podobe konečnosti.

*Nebo nad Berlínom* neprezentuje anjelov funkcionálne; anjel nie je určitou „služobnou hodnotou“, ako vo väčšine prípadov biblického podania. Zobrazuje ich skôr ontologicky – takmer ako ľudí v štádiu nevinnosti (afinita s deťmi). Existencii anjelov chýba ohraničený časový horizont, a tým i akákoľvek možnosť realizácie zmyslu života. Film ich predstavuje ako bytosti „oslobodené“ od konečnosti ľudskej existencie, a zároveň po tejto konečnosti túžiacce. Iba táto ohraničenosť im umožní zmysel života realizovať. Film nepočíta s Transcendenciou (Bohom) ako s darcom zmyslu života, ba dokonca ani ako so zjavovateľom tohto zmyslu (ako bolo povedané vyššie, anjeli nie sú poslami Bohom povorenými určitou úlohou). Zmysel života nie je vopred daný, ale je ho potrebné vytvoriť. Zároveň je však potrebné zdôrazniť, že transcendencia (Realita, Boh) nie je popretá, je len fenomenologicky „daná do zátvoriek“. *Nebo nad Berlínom* implikuje, že k dosiahnutiu skutočnej transcendentnosti (presahu) je potrebná ohraničenosť či konečnosť. Z toho dôvodu sú anjeli ontologicky v „nevýhodnejšom postavení“ než ľudia, pretože ich existencia nie je ohraničená, a preto sa im oveľa ľahšie realizuje jej zmysel. Túžba je predstavená ako spôsob, ktorý, na jednej strane, prekonáva ontolo-

gické bariéry (medzi anjelom a človekom) a, na druhej strane, zase privádza k spôsobu existencie, ktorý je bariérami, alebo ak chceme, hranicami, charakterizovaný (ľudský život so svojou konečnosťou). V optike filmu totiž len druhý zmieňovaný spôsob existencie umožňuje realizáciu zmyslu života a transcendentný presah. Film vďaka tomuto svojmu dôrazu vyznieva veľmi optimisticky a prináša nádej. To podčiarkuje i jeho otvorený koniec,<sup>24</sup> ktorý priam až pozýva k ďalšiemu prekračovaniu hraníc.

Na ešte inej rovine film predstavuje anjelov, prostredníctvom postavy Damiela, takpovediac v procese humanizácie, t. j. stávania sa človekom. Tento proces zahŕňa prechod od nevinnosti či zmyslovej neskúsenosti k realizácii vlastného ľudstva vo vzťahu k inej ľudskej bytosti. Takýto výklad podporuje afinita anjelov s deťmi.

### Kridla skropené krvou:

#### *Tak ďaleko, tak blízko!*

O šesť rokov po nakrútení *Nebo nad Berlínom*, po páde Berlínskeho múru, sa Wim Wenders vracia do nemeckej metropoly i k téme anjelov, keď natáča pokračovanie tohto filmu pod názvom *Tak ďaleko, tak blízko!* (*In weiter Ferne, so nah!* / *Faraway, So Close!*, 1993) Divák sa znova stretá s bývalým anjelom Damielom, ktorý má teraz s artistkou Marion dcéru Dorriu a vedie vlastnú pizzériu Casa dell' Angelo.<sup>25</sup> Ako spomienku na svoju minulosť pociťuje zvonenie v ušiach vždy, keď sa v jeho blízkosti nachádza jeho bývalý kolega a priateľ Cassiel. Práve ten je ústredným protagonistom tohto filmu. Divák si hneď na prvý pohľad všimne, že *Tak ďaleko, tak blízko!* je oveľa dejovejší a doslovnejší než jeho predchodca. Prakticky celý film je sústredený na Cassielov príbeh, ktorý má logickú štruktúru; dejovo nezačlenené momentky zo života obyvateľov Berlína zachytené zrakom anjelov, také bežné v *Nebi nad Berlínom*, sa tu takmer nevyskytujú. A taktiež, zatiaľ čo v *Nebi nad Berlínom* Wenders v oveľa väčšej miere počítal s divákovou predstavivosťou a schopnosťou vlastnej interpretácie naznačených motívov, *Tak ďaleko, tak blízko!* mnoho vecí vysvetľuje priamo, predovšetkým prostredníctvom dialógov jednotlivých postáv. Okrem verbálnych prostriedkov však film využíva i konkrétnejšiu symboliku. Opakovane sa napríklad objavuje symbol kridiel ako ikonografického atribútu anjelov; s kridlami je zobrazený Cassiel sediaci pri posteli chorého dievčatka i Cassielova spoločníčka

Rafaela, anjel s podobou mladej ženy, ako drží v náručí zomierajúceho mladíka a recituje mu pritom verše z 3. kapitoly biblickej knihy Kazateľ.

Zmieňované slová z knihy Kazateľ však nie sú jedinou pasážou Písma, ktorá sa vo filme objavuje. Na rozdiel od *Nebo nad Berlínom*, ktorý priamo neodkazuje na žiadne biblické texty, *Tak ďaleko, tak blízko!* začína citátom z Matúšovho evanjelia: „Lampou tela je oko. Ak teda bude tvoje oko čisté, celé tvoje telo bude plné svetla. Ale ak tvoje oko bude zakalené, celé tvoje telo bude plné tmy.“<sup>26</sup> Výber tohto citátu dáva divákovi jasne najavo, že môže očakávať, že hlavné postavy budú opäť, podobne ako v *Nebi nad Berlínom*, pozorovateľmi sledujúcimi životy ľudí. Do popredia sa tu však dostáva i dôraz na to, že takéto pozorovanie má byť charakterizované pohľadom „čistým“ a „plným svetla“, t.j. bezúhonným a usilujúcim o dobro iného.

V prvej scéne filmu sa záber kamery – zo začiatku v tvare oka, neskôr sa rozširuje na celé plátno – sústreďuje na Cassiela stojaceho na vrchole berlínskeho Stĺpa víťazstva. Divák ho sleduje ako sa vo svojich myšlienkach prihovára ľuďom:

„Vy, ktorých milujeme! Vy, ktorí nás nevidíte ani nepočujete! Predstavujete si nás v diaľke, no pritom sme blízko. Sme poslovia prinášajúci blízkosť tým, ktorí sú vzdialení; poslovia prinášajúci svetlo tým, ktorí sú v temnotách; poslovia prinášajúci slovo tým, ktorí majú otázky. Nie sme svetlo ani posolstvo, ale poslovia. Sme nič. Vy ste pre nás všetkým.“

Citované slová dávajú zmysel v kontexte toho, čo sme povedali vyššie o fetišizme a vnímaní vlastnej nedostatočnosti. Ako však už bolo zdôraznené, anjeli nevnímajú ľudí ako modly, ale zastávajú voči nim postoj lásky. Milujú ich a chcú s nimi nadviazať autentický, čistý vzťah – vzťah založený na ničom nekomplikovanej komunikácii a vzájomnej blízkosti.

Na tomto mieste sa vo Wendersovom dvojdielne prvýkrát objavuje zmienka o tom, že anjeli sú poslami. To si všíma i Graf a – vychádzajúc z etymológie gréckeho slova *angelos* – hovorí: „Jedinou úlohou Wendersových anjelov je sformulovať, priniesť a doručiť správu pozostávajúcu z udalostí, ktorých sú očitými svedkami.“<sup>27</sup> Ako sme už ukázali, v *Nebi nad Berlínom* je „úloha“ anjelov (ak je vôbec možné o úlohe hovoriť) uchopená inak – sú potešovateľmi ľudí a predovšetkým pozorovateľmi ľudských



Cassiel držiaci v náručí dievčatko, ktoré práve zachránil (z filmu *Tak ďaleko, tak blízko!*).

životov, no predávanie nejakej „správy“ tematizované nie je. *Tak ďaleko, tak blízko!* tému úlohy a funkcie anjelov uchopuje konkrétnejšie, a teda poskytuje i lepšie zdôvodnenie Grafovej tézy. Cassiel v jednej scéne smutne hovorí svojej spoločnice Rafaelae, že svet sa čoraz viac stáva „nepriateľom anjelov“, pretože ľudia sú kvôli mnohosti hlasov vo svete čím ďalej tým menej schopní počuť hlas anjelov. Ako konštatuje Cassiel, v minulosti stačilo povedať „Neboj sa, mám pre teba správu!“, zatiaľ čo dnes sa na ľudí vzťahuje skôr výrok „Tento národ je zatvrdený“. „Klasická“ primárna funkcia anjelov ako poslov preto už viac nefunguje. V nasledujúcej pasáži sa pokúsím ukázať, že perspektíva filmu *Tak ďaleko, tak blízko!* naznačuje, že „funkcia“ anjelov spočíva skôr v „inkarnácii“ a obetovaní sa za konkrétnych ľudí. Táto obeť je konkretizáciou lásky odkazujúcej k „Nemu“.

Anjel Cassiel sa, podobne ako jeho druh Damiel v predchádzajúcom filme, stáva človekom. Na rozdiel od Damiela však premena jeho ontologického statusu nenastáva po dlhej a hlbokoj úvahe, ale skôr nezámerne, v snahe zachrániť život Raisy, dievčatka, ktoré nešťastnou náhodou vypadlo z balkónu výškovej budovy. Snaha o záchranu sa vydarila, rovnako ako aj Cassielova premena na človeka. Podobne ako Damiela, aj Cassiela viedla k inkarnácii hlboká túžba – nie však nevyhnutne túžba po vlastnom príbehu, ale skôr túžba pomôcť ľudskej bytosti. Cassiel sa stal človekom z nezištnej lásky.

Aj Jemu ako pamiatka na minulosť zostane brnenie, ktoré následne predá za 300 mariiek na stanici metra. Avšak na rozdiel od Damiela mu tieto peniaze nepomôžu pri vstupe do ľudského života, pretože ich vzápätí prehrá v hazardnej hre. Ba čo viac, ešte ho zatknú polícia. Jeho záchrancom sa stáva práve Damiel, ktorý ho následne berie k sebe domov a pomáha mu postaviť sa na vlastné nohy. Cassielovi sa

však nedarí a stáva sa z neho alkoholik bez domova a perspektívy. Plný zúfalstva hovorí, že pre ľudí neexistuje žiadne „za“; sú väzňami vo svojom svete. Nevidí žiadnu možnosť existenciálneho presahu, prekročenia hraníc vlastnej konečnosti. *Tak ďaleko, tak blízko!* v tomto ohľade poukazuje na rovnaký motív ako *Nebo nad Berlínom*, a to na význam čistého a autentického vzťahu s druhým človekom, s blížnym. Cassiel totiž nemá svoju „Marion“ a upadá do čoraz väčšej osamelosti. Pociťuje od cudzenia a nie je schopný dať svojej existencii zmysel. Konečnosť jeho novoziskanej ľudskej existencie sa pre neho stáva väzením; hranice jeho bytia sú pre Cassiela neprekonateľnou prekážkou, a nie príležitosťou na existenciálny presah.

Cassielovi sa však za pomoci hudobníka Loua Reeda, ktorý vo filme hrá sám seba, podarí vyslobodiť zo svojho neutušeného stavu. Nájde si prácu a po tom, čo svojmu zamestnávateľovi zachráni život, sa dokonca stáva jeho spoločníkom. Svojho „zamestnania“ sa ale čoskoro vzdáva, keď zisťuje, že činnosť jeho obchodného partnera sa pohybuje za hranicou zákona. Cassiel, plný vzdoru i novej nádeje, chce „ísť opäť na svetlo“, chce konať dobro, chce slúžiť ľuďom. Chce im pomáhať nachádzať spojenia ich individuálnych príbehov – nachádzať cestu k blížnemu.

Avšak Cassielov vlastný príbeh naberá fatálny smer, keď je zastrelený pri záchrane Raisy – dievčatka, ktoré už raz zachránil pred smrteľným pádom z balkóna – z rúk únoscov. To je síce koniec Cassielovej ľudskej existencie, no záver filmu vzbudzuje nádej, že to nie je koniec definitívny. Poslednú scénu zobrazujúcu loď s Damielom, Marion, Doriou, Raisou a ostatnými na palube totiž sprevádza replika, ktorú odrieka Rafaela spolu s Cassielom:

„Vy, vy, ktorých milujeme. Nevidíte nás. Nepočujete nás. Predstavujete si nás v diaľke, no pritom sme tak blízko. Sme poslovia prinášajúci blízkosť tým, čo sú ďaleko. Nie sme posolstvo, sme poslovia. Posolstvo je láska. My nie sme nič. Vy ste pre nás všetkým. Nechajte nás prebývať vo svojich očiach! Vidieť váš svet prostredníctvom nás. Prostredníctvom nás znova získate ten milujúci pohľad. Potom vám budeme blízko. A vy budete blízko Jemu.“

Tento diskurz predstavuje protipól Cassielovho diskurzu z úvodu filmu a dáva celému filmu koherentný významový rámec. Láska

je to posolstvo, ktoré anjeli nielen zvestujú, ale ktoré – ako svojim vlastným príkladom ukázal Cassiel – je potrebné predovšetkým žiť, stelesňovať vlastnou existenciou. Na rozdiel od Damiela, ktorého túžba viedla v prvom rade k realizácii zmyslu vlastného života a simultánne naplnenie zmyslu života jeho lásky Marion bolo takpovediac „vedľajším produktom“, Cassielova ľudská existencia je existenciou pre druhého, a to aj na úkor vlastného zmarenia.

Citovaná záverečná replika, recitovaná dvojhlasne Rafaelou a Cassielom, pripúšťa možnosť, že Cassiel sa po skončení svojho pozemského pobytu stal opäť anjelom. Výslovne to potvrdzuje i Daniel, ktorý svojej dcére Dorii hovorí, že mu opäť zvoní v ušiach, a obaja sa zhodnú na tom, že „strýčko Karl docestoval“. V Cassielovom prípade je teda možné povedať, že zásadnú hranicu medzi dvomi ontologickými modusmi prekročil dvakrát – z lásky voči ľuďom a z túžby pomáhať im sa z anjela stal človekom a tá istá túžba a láska ho zase viedla k „reverzu“ – späť od človeka k anjelovi. Cassiel svoju ľudskú konečnosť prij-

me bezpodmienečne tým, že hranice svojej existencie umožňujúce transcendentný presah, ako sme o nich hovorili vyššie, prekoná absolútnym spôsobom – v akte sebaobetavej lásky v prospech druhého človeka. Jeho znova nadobudnutý anjelský status nemá byť nevyhnutne vnímaný ako odmena za jeho skutok; napokon, ani Cassiel ani Daniel anjeli už viac byť nechceli.

Cassielov čin je sebaobetavým, nezištným skutkom lásky.<sup>28</sup> A práve ako taký odkazuje k „Nemu“. Toto je prvýkrát, čo sa v oboch filmoch vôbec objavuje nejaká explicitná zmienka o Transcendentne. Aj keď ide o odkaz veľmi cudný a stručný, použitie osobného zámena mužského rodu dáva pomerne pádny dôvod pre domnienku, že výkladový rámec pre interpretáciu tohto odkazu predstavuje kresťanská, prípadne židovská teologická tradícia. Každopádne, *Tak ďaleko, tak blízko!* tým dostáva novú významovú rovinu a predstavuje zaujímavú komplementárnu alternatívu výkladu významu ohraničenosti (ľudskej) existencie pri realizovaní zmyslu života, s ktorou sme sa stretli v *Nebi nad Berlínom*.

## Záver

Predložený článok skúmal zobrazenie anjelov v dvoch filmoch nemeckého režiséra Wima Wendersa, *Nebo nad Berlínom* a *Tak ďaleko, tak blízko!* Anjeli nie sú v týchto dielach v prvom rade poslami a vykonávateľmi „Božej vôle“, ale pozorovateľmi nezahujúcimi spravidla aktívne do chodu sveta. Túžba, ako bolo ukázané, v oboch filmoch pochopená trochu odlišne, vedie dvoch hlavných hrdinov – anjelov Damiela a Cassiela – k tomu, aby sa vzdali svojej večnej a nemennej existencie a prijali obmedzenia a ohraničenosť ľudského života. Ohraničenosť či konečnosť je to, čo človeku umožňuje mať vlastný príbeh a vo vzťahu k inému realizovať svoje ľudstvo i zmysel života – a to je práve to, po čom túži Daniel v *Nebi nad Berlínom*. Zmysel života nie je vopred daný – je ho potrebné vždy a znova uskutočňovať v konkrétnych podmienkach konkrétnej existencie. Anjel Cassiel v druhom analyzovanom filme taktiež túži realizovať svoj ľudský príbeh a dať mu zmysel. Jeho príbeh však nadobúda odlišné vyjadrenie – nezištnú obeť lásky v prospech iné-

### Poznámky

- 1 Vhodný príklad filmovej klasiky predstavuje dielo režiséra Franka Capru z roku 1946 *Život je krásny*.
- 2 Okrem už zmieneného Caprovo *Život je krásny*, ako i oboch filmov, ktoré budú predmetom tohto článku, je možné zmieniť napr. diela *Otázka života a smrti* (r. Emeric Pressburger a Michael Powell, 1946), *The Bishop's Wife* (r. Henry Kostler, 1947), *Angel-A* (r. Luc Besson, 2005) či *Ricky* (r. François Ozon, 2009).
- 3 Podrobnú analýzu Wendersovho diela je možné nájsť v COOK, Roger F. – Gerd Gemünden (eds.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997, a v GRAF, Alexander, *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*. London / New York: Wallflower Press, 2002. Samotný Wenders o svojej tvorbe hovorí vo WENDERS, Wim, *The Logic of Images: Essays and Conversations*. London: Faber and Faber, 1992.
- 4 Čitateľ so záujmom o komplexnejší rozbor sa môže obrátiť napr. na VOLLMER, Ulrike, „Blessed Are Those Who Are Seen?: Incarnation as Cinema's Destiny“, *Religion and the Arts* 10,4 (2006), s. 524-538, kde autorka zastáva tézu, že Wenders sa vo filme *Nebo nad Berlínom* snažil predstaviť koncept angažovanej filmovej tvorby, v ktorej režisér opúšťa svoju bezpečnú zónu za kamerou a stáva sa súčasťou príbehu, súčasťou života; nielen že vidí, ale aj je sám vidieť. Roger Cook vo svojej štúdií zase tvrdí, že *Nebo nad Berlínom* „skúma úlohu, ktorú zohráva príbeh pri formovaní individuálnej i národnej identity psychicky poznamenaného Nemecka.“ Pozri COOK, Roger F., „Angels, Fiction, and History of Berlin: Wings of Desire,“ in Roger F. Cook – Gerd Gemünden (eds.), op. cit., s. 163-190, tu s. 165. Cookov článok pôvodne vyšiel v *The Germanic Review* 46,1 (1991), s. 34-47.
- 5 Porovnaj COOK, „Angels, Fiction, and History of Berlin,“ s. 165. Cook čerpá z WENDERS, Wim, *Logik der Bilder: Essays und Gespräche*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 1988, s. 99.
- 6 Slovenský i český oficiálny názov filmu je prekladom nemeckého názvu *Der Himmel über Berlin*. Nemecký výraz *Himmel* znamená nielen „nebo“, ale aj „oblohu“. Práve druhý zmienený výraz vhodnejšie vyjadruje uvedený moment transcendentnej prázdnoty.

- 7 Porovnaj BRIGGS, Constance Victoria, *The Encyclopedia of Angels*. New York: Plum, 1997, s. 57 a 151.
- 8 Anglický názov filmu znie *Wings of Desire*, čo v preklade znamená „Kridlá túžby“.
- 9 GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 118.
- 10 Kinetograficky je táto skutočnosť výborne zvýraznená tým, že perspektíva anjelov využíva čierobiely obraz, zatiaľ čo „pohľad na svet očami ľudí“ je farebný. Keď sa Daniel stane človekom, obraz už po zvyšok filmu zostáva farebný.
- 11 GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 129. Za zmienku pritom stojí, že kým je ešte anjelom, Daniel (ako ani žiadny iný anjel) brnenie nenosí – aspoň nie je viditeľné zraku diváka.
- 12 VOLLMER, „Blessed Are Those Who Are Seen?“, s. 525, môj preklad. Pozri tiež MULVEY, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema,“ in S. Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s. 58-69, predovšetkým s. 60-65.
- 13 VOLLMER, „Blessed Are Those Who Are Seen?“, s. 526, môj preklad. Porovnaj tiež MULVEY, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, s. 65.
- 14 GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 114.
- 15 COOK, „Angels, Fiction, and History of Berlin“, s. 178.
- 16 Nie je potrebné zdôrazňovať, že na diváka takýto filmový postup pôsobí znepokojujúcim dojmom a sledovanie filmu robí značne náročným.
- 17 COOK, „Angels, Fiction, and History of Berlin“, s. 168.
- 18 *Ibid.*, s. 180. Takáto existencia však v žiadnom prípade nemá byť vnímaná hedonisticky. Ide skôr o spôsob uchopenia skutočnosti prostredníctvom zmyslov (hlavne zrak a sluch).
- 19 GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 119.
- 20 Martin Luther takto charakterizoval podstatu hriechu.
- 21 Nejde len o Damiela a Marion ako hlavné postavy filmu. O presah sa usilujú i účastníci rockového koncertu, ktorý Daniel s Cassielom navštívia. Daniel napríklad zachytáva myšlienky mladej poslucháčky, ktorá si všimla, že spevák vôbec nevníma publikum, ale že „hľadá niekde do raja“.
- 22 SISON, Antonio D., *World Cinema, Theology, and the Human: Humanity in Deep Focus*. New York / London: Routledge, 2012, s. 33.
- 23 Pozri MISKOTTE, Kornelius Heiko, *Edda a Tóra*. Be-nešov: Eman, 2004, napr. s. 155n. Koncept hranice je

- zásadný tiež pre teológiu Paula Tillicha. Porovnaj napr. jeho autobiograficky ladenú reflexiu tejto témy v TILLICH, Paul, *On the Boundary: An Autobiographical Sketch*. New York: Scribner, 1966. Význam hranice pre Damiela si vo svojej analýze *Nebo nad Berlínom* všimá Graf, keď hovorí: „Daniel by chcel mať hranice, či už časové alebo priestorové, ktoré by mu pomohli uskutočniť jeho cieľ uchopiť niečo hmatateľné“ (GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 129, môj preklad). Graf však tento svoj postreh ďalej nerozvíja.
- 24 Posledný záber filmu predstavuje na oblohu premietnutá anglická fráza „to be continued“, ktorá sa dá voľne preložiť ako „pokračovanie nabudúce“.
- 25 Pre zaujímavosť dodajme, že Marion po večeroch pracuje v bare nazvanom Očistec.
- 26 Evanjelium podľa Matúša 6,22-23a. Citované podľa Slovenského ekumenického prekladu (2007).
- 27 GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 115, môj preklad. Graf bližšie neidentifikuje, o aké „udalosti“ by malo ísť.
- 28 Ponúknutá interpretácia už diskusiu posúva veľmi blízko k oblasti soteriologie. Táto problematika by si však zaslúžila samostatný rozbor. Avšak rozsah a zameranie tohto článku neumožňujú, aby sme sa jej podrobne venovali. Zmieňme len, že Graf vo svojej štúdií naznačuje, že anjeli v dvojdielne W. Wendersa zastávajú určitú „spasiteľskú úlohu“ vo vzťahu k ľudstvu tým, že v ľudoch opäť vzbudzujú záujem o svet a vnímavosť, ktorú ľudstvo stratilo (porov. GRAF, *The Cinema of Wim Wenders*, s. 119n). Aj keď samotný Graf túto kategóriu nepoužíva, teologicky je snáď možné uvažovať o určitej forme „teorie morálneho vplyvu“.
- 29 Z dôvodu rozsahu a zamerania predkladaného článku na tomto mieste len stručne zmienime, že poňatie anjelov vo filme *Mesto anjelov* sa od ich poňatia v dvoch analyzovaných dielach v niektorých ohľadoch značne odlišuje. Americký remake anjelov interpretuje v prvom rade ako bytosti sprevádzajúce umierajúcich ľudí. Okrem detí, umierajúcich a taktiež ľudí v delíriu sú anjelov schopní vidieť prakticky všetci ľudia, ktorým sa konkrétny anjel sám túži zjaviť. Anjeli sú v tomto filme teda vybavení väčšími „právomocami“ a do sveta ľudí môžu zasahovať aktívnejšie, než to dovoľovala optika oboch nemeckých filmov.

ho človeka. Obidva filmy sa tak vzájomne výborne dopĺňajú. Explicitne otvorený koniec („to be continued...“) *Neba nad Berlínom* naznačuje, že realizácia zmyslu ľudského života vo vzťahu k inému človeku nie je úplná, ak neobsahuje moment obete, ako ho zosobňuje Cassiel v *Tak ďaleko, tak blízko!* Až vtedy sa objavuje možnosť skutočnej Transcendencie. A vtedy sa tiež ukazuje, že anjel predsa len nie je iba pozorovateľom, ale že prináša i určité poslanstvo.

Uvedená analýza ukázala, že moderné, primárne nenáboženské filmy môžu priniesť zaujímavé, niekedy až nečakané interpretácie takých silne náboženských či mytologických postáv, akými sú anjeli. Takéto zobrazenie v populárnych filmoch (ale tiež literatúre, hudbe, výtvarnom umení, atď.) sa potom nevyhnutne premieta nielen do bežných predstáv o anjeloch, ale aj do náboženskej imaginácie. Religionistické i teologické bádanie by sa preto skúmaniu zobrazenia anjelov v populárnej kultúre malo venovať so všetkou vážnosťou. Predložený príspevok ponúkol jeden spôsob takéhoto postupu. Pre ďalšie bádanie by mohlo byť zaujímavé a prínosné skúmať iné relevantné filmy – či už vo svetle záverov tejto štúdie alebo pri využití iného postupu a východísk. Ako mimoriadne lákavá a užitočná sa javí analýza filmu *Mesto anjelov* (1998) režiséra Brada Silberlinga, ktorá predstavuje hollywoodský remake *Neba nad Berlínom*.<sup>29</sup>



## DINGIR

religionistický časopis  
o súčasnej náboženskej scéne

16. ročník

Číslo 3/2013 vychází 23. září 2013.

Vydává DINGIR, s. r. o.,  
Černokostecká 36, 100 00 Praha 10  
dingir@dingir.cz  
<http://www.dingir.cz>

Šéfredaktor:

Doc. PhDr. Zdeněk Vojtíšek, Th. D.

Redakční rada:

Mgr. Pavol Bargár, M. St., Th. D.,

Mgr. Pavel Dušek,

Doc. Pavel Hošek, Th. D.,

Mgr. Andrea Hudáková, Th. D.,

Mgr. Martin Kořínek,

Mgr. Mgr. Miloš Mrázek, Th. D.,

MUDr. Mgr. Prokop Remeš,

Bc. Jan Sušer,

Doc. ThDr. Ivan O. Štampach,

Ing. Mgr. Vojtěch Tutr,

Mgr. Aleš Weiss.

Grafický návrh: Richard Bobůrka

Tisk: VS ČR, Praha 4

Cena: 49,- Kč

Objednávky a urgence:

SEND - Předplatné spol. s. r. o.

Ve Žlábku 1800/77, 193 00 Praha 9

tel: 225 985 225

e-mail: [administrace@send.cz](mailto:administrace@send.cz)

<http://www.send.cz>

Registrace:

MK ČR 7943 z 30. 3. 1998.

ISSN: 1212-1371